

50 anys de persecucions, de mentides i de *George Kaplan*. *North by northwest* (Con la muerte en los talones, 1959)

Xavier Jiménez

Rodada en un dels períodes clau dins la carrera d'Alfred Hitchcock, *North by northwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), representa una de les escriptures cinematogràfiques més entretingudes i lúdiques que el director anglès va mostrar al llarg de la seva carrera. Fora de les anàlisis psicològiques de *Rebecca* (1940) i *Spellbound* ('Recuerda', 1945), del suspens i el terror de *Psycho* ('Psicosis', 1960), i del romanticisme de *Vertigo* (1958), *North by northwest* s'emmarca en una línia més propera a *The man who knew too much* ('El hombre que sabía demasiado', 1956) o *The birds* ('Los pájaros', 1963)... pel·lícules trepidants, plenes de ritme i d'acció, que oferiren entre finals dels cinquanta i principis dels seixanta una línia més acostada a un públic majoritari, una vegada el geni britànic ja havia deixat constància de la seva mestria a una sèrie d'obres més íntimes, tant a la seva etapa londinenca (*The 39 steps* -'39 escalones', 1935; *The lady vanishes* -'Alarma en el expreso, 1938...), com a la nord-americana (*Suspicion* -'Sospecha', 1941; *Lifeboat* -'Náufragos' 1944, entre d'altres).

És complicat parlar de *North by northwest* sense recórrer als comentaris sobre les famoses escenes de la muntanya Rushmore, la persecució de l'avioneta, l'ambient de l'Hotel Plaza, la banda sonora de Bernard Herrmann, el *macguffin* dut fins a l'extrem, que formen part de la grandiositat del film, però *North by northwest* no és només això, és un conjunt d'interpretacions, de rosses secundàries, de mífics dolents i d'un humor com mai no havia tingut el cinema de Hitchcock, característiques totes elles que complementaven i completaven un film que ens mostrava un Hitchcock diferent, però que repetia les constants del cinema que el va fer universal: el tractament de la casualitat, la paranoia, els secrets dels protagonistes, el personatge anònim atrapat a una història impossible..., qualitats que en el seu cinema resultaven tan brodades que l'espectador assistia paralitzat a un espectacle sense comparació possible.

La gènesi del film és una conseqüència de la no realització d'un projecte previ. Hitchcock acabava d'ésser contractat per la MGM, i va demanar al guionista Ernest Lehman que col·laborés amb ell en un projecte titulat *The wreck of the mary deare* ('Misterio en el barco perdido', Michal Anderson; 1959).¹ Durant el procés de creació del guió, Lehman va optar per abandonar; llavors Hitchcock li va proposar unes idees que finalment desembocarien en la història de *North by northwest*.²

La complexitat i multitud de percepcions que proposa el film quedaven reflectides, ja des d'un primer moment, als títols de crèdit que conformen, conjuntament amb el de *Vertigo* (1958) i *Psycho* (1960), el mític trio de col·laboracions entre Saul Bass i el director anglès. Més coneguts per la seva capacitat visual —*Vertigo*—, o per la seva relació directa i in-

divisible amb la música —*Psycho*—, la presentació de *North by northwest* escenifica l'equilibri perfecte entre aquestes dues tendències.

Per una banda, manté una adequació entre música i imatges semblant a la de *Psycho* —encara que no tant potent—, i per un altre costat, constitueixen una major dificultat narrativa, al presentar-se en una triple estructura que es va component a mida que avancen, i on passem d'un quasi *storyboard* de color verd fins a una imatge real de l'edifici de la seu de les Nacions Unides, emplaçada a Nova York. Aquesta imatge cobra vida, i es va transformant en la realitat diària de la ciutat, projectada a través de les vidrieres de la façana. Posteriorment, la càmera davalla mentre continuen els crèdits, i posa l'espectador al carrer, amb gent corren, atabalada, una imatge fugaça de la biblioteca de Nova York, confusió..., un marc on Hitchcock ens planteja l'inici d'aquesta trepidant història, una atmosfera que acompanyarà al llarg de tot el desenvolupament del relat.





Una vegada feta la presentació del film, l'argument es desenvolupa en una sèrie de capítols independents, però com si funcionessin dins d'una una simfonia on tot encaixa com l'engranatge d'una màquina. Hitchcock no havia destacat fins aquell moment en retratar ciutats o llocs relativament coneguts; *Vertigo* i San Francisco havien estat la seva gran primera experiència, plenament satisfactòria, d'introduir el context d'una ciutat o un indret conegut que resultés fonamental de cara a la trama³.

El cas de *North by northwest*, encara que no tan exagerat com l'exemple anterior, va significar per a Hitchcock una profunda aproximació a la ciutat de Nova York, que sortia retratada mitjançant l'edifici de les Nacions Unides, l'avinguda Madison Avenue, zona on es trobaven la majoria d'empreses de publicitat —negoci a l'alça en aquell moment, i professió del personatge de Cary Grant—, l'Hotel Plaza, al final de la Cinquena Avinguda just enfront de Central Park, l'estació central (Gran Central), tot un seguit de localitzacions que varen provocar una de les mirades urbanes més interessants del seu cinema; a més, hem de remarcar la utilització d'altres monuments tan coneguts com la muntanya Rushmore o el Capitoli de Washington D.C., que aconsegueixen arrodonir la sensació de moviment continu del film.

Si continuem amb l'anàlisi de l'obertura del film, cal dir que és una de les més ràpides de tota la seva

filmografia. En poc més de cinc minuts, se'ns presenta el personatge a l'entorn del qual gira tota la pel·lícula, Roger Thornhill/Cary Grant, amb un *travelling* frontal d'acompanyament des de l'ascensor de l'edifici on treballa fins a la sortida, pla que continua pel carrer fins que agafa un taxi amb la seva secretària. Degut a un oblit absurd, Thornhill necessita posar-se en contacte amb la seva mare, moment que és aprofitat per dos homes per a segrestar-lo —confonent-lo amb un home anomenat George Kaplan—, el protagonista passa d'estar còmodament en un taxi, parlant i organitzant la seva agenda, a estar apuntat per una pistola, privat de llibertat i acompanyat en un cotxe a una casa on l'espera Phillip Vandamm, personatge interpretat per James Mason, i un dels dolents més aplaudits de l'univers de Hitchcock.

En un ambient tan violent, el personatge de Grant demostra des d'un primer moment una capacitat humorística i una habilitat gestual inusual dins les pel·lícules del director anglès. És un començament que mescla clàssics anteriors, que van des de *The 39 steps*, *Saboteur* i *The wrong man*, encara que aquests exemples mantenen un to més seriós, i es troben emmarcats més clarament dins el gènere del drama i la intriga. *North by northwest* era més sofisticada, amb més estil, amb actors més coneguts i amb més pressupost que les anteriors, i va ser rodada amb una clara intenció d'homenatjar —i, en moments determinats, parodiar—, el cinema d'espies, un dels plantejaments que més va interessar Hitchcock.

Una vegada Robert Thornhill entra dins el joc, i pretén esbrinar què passa i qui és exactament George Kaplan, l'espectador rep, cap al primer terç de la pel·lícula, una informació vital de cara al plantejament de l'argument: Kaplan, la persona amb qui Cary Grant és confosa des del primer minut no existeix, és tan sols un nom inventat que l'Agència d'Intel·ligència nord-americana ha introduït per desviar l'atenció del seu vertader agent. La cerca d'aquest agent per part de la banda de Vandamm, provoca que ells mateixos, duts per l'obsessió i la desesperació de trobar-lo, pensin que Cary Grant, sense tenir cap tipus de prova real, pugui ser aquesta persona. Hitchcock ens mostra la reunió de l'Agència d'Intel·ligència, comandada per un dels seus secundaris de luxe, Leo G. Carroll, d'un mode cruel: una vegada que Vandamm pensa que Kaplan és Robert Thornhill el deixen "morir", en comptes de preocupar-se per la seva protecció. La missió de vigilar i empresonar Vandamm és més poderosa que la vida d'una persona anònima, una nova mostra de la incorrecció i atreviment de Hitchcock.

En aquest punt, comença una cursa sense fi on l'heroi hitchcocknià haurà de patir tota una sèrie d'aventures, que començaran amb la seva fugida de Nova York a bord d'un tren, el mitjà de transport preferit del director, on coneixerà l'enigmàtica Eve Kendall, personatge interpretat per l'actriu Eva Marie Saint, coneguda en aquella etapa per haver estat l'al·lota de Marlon Brando a *On the waterfront* ('La ley del silencio', Elia Kazan; 1954). Posteriorment

apareixeria a títols com *Exodus* ('Éxodo', Otto Preminger; 1960) o *Grand prix* (John Frankenheimer, 1966), entre d'altres pel·lícules.

Allunyada de Grace Kelly i Ingrid Bergman, les muses per excel·lència de Hitchcock, Eva Marie Saint va saber aprofitar el seu paper a *North by northwest*, i encara que només va col·laborar amb Hitchcock en aquest títol, el seu nom es pot situar al nivell d'altres actrius com Tippi Hedren o Kim Novak dins d'aquest enigmàtic grup fetitxe, senyal d'identitat del director anglès.

Després de l'escena del tren en el viatge entre Nova York i Chicago, i la fugida de Thornhill a l'estació de Chicago, arriba possiblement un dels cims pel que fa a l'experimentació i innovació que proposa al film. Des dels mítics plans subjectius de la pistola i el got de llet a *Spellbound* ('Recuerda', 1945), fins arribar a l'escala i assassinat de *Psycho* (1960), Hitchcock sempre es va preocupar d'anar més enllà, d'estudiar i d'intentar aplicar unes idees a la pantalla que sempre marcaven tendència i que l'exalçaren com un dels pioners, no del naixement del cinema, però sí en la seva progressió artística, en les possibilitats del cinema en mostrar una vessant d'experimentació que Hitchcock sempre va dur fins al final de les seves conseqüències, amb especial èmfasi pel que fa al tractament revolucionari del llenguatge cinematogràfic.

L'escena a la qual ens estem referint és òbviament la de la persecució pels camps de blat de moro. Són pràcticament deu minuts de lluita entre el protagonista i una avioneta a una zona allunyada de tot, qua-

si deserta, on el temps i l'espai es detenen per mostrar un duel com mai no s'havia vist a la pantalla, una sensació que Spielberg va recuperar en gran part en el seu debut al cinema⁴.

Des que el personatge de Robert Thornhill arriba a l'aturada del bus, on suposadament a quedat amb Kaplan, la sensació és d'incertesa i d'intranquil·litat. La presentació es fa amb un pla zenital, factor que ens permet veure l'extensió i la soledat de la zona, i deixar l'espectador amb una dosi de tensió extra. I Hitchcock ens fa esperar, amb equívocs, amb mirades contínues cap al rellotge, amb comentaris lacònics..., el temps marca tota l'escena, i el so del motor de l'avioneta i una petita conversació és tot el que podem rebre, no hi ha banda musical; la resta és un intent d'assassinat sense sentit des d'una avioneta, esquema amb el qual Hitchcock va aconseguir crear un petit curtmètrage dins de la pel·lícula. És una escena en què el clima va *in crescendo*, des de la parsimònia del principi fins a l'atac final, l'explosió i la fugida del protagonista.

La capacitat de sorpresa de Hitchcock, a qui agradava motivar i jugar amb l'espectador per provocar-li un constant estat d'incomprensió, va arribar al seu punt àlgid amb aquesta revolucionària proposta, que es manté vigent com una mostra perfecte de composició narrativa i muntatge.

Després d'aquesta escena, se succeeixen una sèrie de trobades i esbrinaments fins arribar al quasi desenllaç del film, almenys pel que fa a l'aclariment de la història. Quan sembla que Cary Grant aconsegueix alliberar-se de la persecució que ha patit per





part de la banda de Vandamm —en part perquè el *macguffin* ha entrat en acció sense que l'espectador ho sabés—, l'Agència d'Intel·ligència es posa en contacte amb Thornhill, i li demana que necessiten que sigui George Kaplan un dia més. En un primer moment, rebutjarà l'«oferta», ofès pel tracte que ha rebut, i de tot el que ha sofert sense tenir cap tipus de relació, però aquí Hitchcock ens obsequia amb la seva darrera volta de l'argument: el personatge d'Eva Maria Saint és una infiltrada de l'FBI per controlar tots els moviments de Vandamm, que és dedica al contraespionatge d'estat, un tema clau al cinema dels seixanta a causa a la situació política d'aquell moment, a la qual se'n fan evidents referències durant el film (Guerra Freda).

Roger Thornhill comprèn que la vida d'Eve està en perill i accepta participar en un pla no perquè detinguin Vandamm —encara no tenen res que justifiqui el seu empresonament—, sinó simplement perquè la investigació i vigilància sobre ell continuï. El sentiment de l'amor, bàsic en nombrosos films de Hitchcock, entrarà en joc en aquesta part final, en què assistirem a la solució de l'obsessió de Vandamm per conèixer qui és Kaplan, ja que el *macguffin* serà desvetllat: un microfilm que es troba amagat dins d'una figura —guanyada pel personatge de James Mason a una subhasta—, era el *macguffin*/motiu pel qual era necessari conèixer i desempallegar-se del presumpte espia, un secret desvelat sobre les cares dels presidents a la muntanya Rushmore, amb la mort del seuaç de Mason, un prometedor i jove Martin Landau.

A manera de conclusió, només ens queda afegir que *North by northwest* representa el paradigma del cinema de persecucions, la culminació d'una manera cinematogràfica que Hitchcock havia treballat en nombroses ocasions, com ja hem assenyalat. La seva densitat narrativa, les múltiples lectures del seu missatge, la seva capacitat d'estructurar tota una sèrie de components completament divergents, provocaren com a resultat un film mosaic, exemple de modernitat cinematogràfica.

Com Hitchcock mateix va proclamar en un dels tràilers publicitaris del film, el visionat de *North by northwest* simbolitza un viatge de vacances, allunyar-se de la realitat diària i de la feina quotidiana per entrar en un món de pur entreteniment, d'abstracció on tot és possible i on tot hi té cabuda. L'historiador britànic Mark Cousins parla al seu llibre *Historia del cine*, que el cinema de Hitchcock constitueix la lliçó sobre llenguatge cinematogràfic més completa de qualsevol filmografia de la seva època, i el col·loca al nivell d'Ozu. I mentre que Ozu parla de l'essència de la vida quotidiana, Hitchcock aprofundeix en l'aparent ordre de la societat occidental per a despullar-nos-en les pors i obsessions, característiques àmpliament tractades a *North by northwest*⁵.

Avui en dia parlar de la grandiositat i de la influència de Hitchcock com un dels directors indispensables dins del segle XX, creador d'un estil inimaginable per qualsevol mortal en el seu moment, no te cap mèrit; l'atreviment va ser el dut a terme pels crítics de *Cahiers du cinéma*, que veneraren la seva figura quan el seu cinema era considerat un pur entreteniment que no tenia un interès més enllà de l'artifici. Ells varen travessar aquesta primera capa quan, primer Rohmer i Chabrol el 1957, i François Truffaut una dècada després, 1966, varen publicar els primers estudis essencials sobre l'obra del director anglès.

Truffaut conta a la darrera part de *Le cinéma selon Hitchcock*, que havia escrit aquell llibre per culpa de la consideració de "director d'entreteniment" que Hitchcock tenia als EUA. En paraules del director de *Les quatre cents coups* (1959), "Hitchcock formava part d'una altra família, la dels Chaplin, Stroheim, Lubitsch. Com ells, no es va conformar amb practicar un art, sinó que va treballar en aprofundir-lo, escapar-se'n de les lleis, més estrictes de les que regeixen una novel·la. Hitchcock no tan sols va intensificar la vida, sinó també el cinema". ■

NOTES

(1) A Peter Fitzgerald. *The making of North by northwest* (2000). 3'28min.

(2) Alfred Hitchcock sempre s'ha interessat per un cinema on les persecucions siguin una part protagonista. A una entrevista feta per Jean Domarchi i Jean Douchet a *Cahiers du Cinéma* de l'any 1959, núm.102, i recollida al llibre *La política de los autores* (Col. *La memoria del cine*). Paidós, Barcelona, 2003, el director expressava el següent: ...fa vint-i-cinc anys que m'interessa pel problema de la persecució cinematogràfica. En aquella època vaig comprendre que el film de persecució donava molt bons resultats en el domini del cinema...

(3) A *The birds* (1963), Hitchcock va recórrer novament a la ciutat de San Francisco, encara que només per a la breu presentació dels personatges a l'inici del film. També hem de citar títols com *To catch a thief*, *The man who knew much* o *Frenzy*, que significaren les experiències de rodatge més interessants de Hitchcock fora dels EUA, rodant en exteriors de la costa blava francesa, el Marroc o Londres, encara que als exemples anteriors, apareixien monuments o edificis més coneguts.

(4) A *Duel* (El diablo sobre ruedas, 1971).

(5) A *Historia del cine*, Mark Cousins. Blume, Barcelona, 2005. Pàg. 155.

(6) A *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial (Cine y Comunicación), Madrid, 2003. Pàg. 338.